



fig. 1

Wendelien van Oldenborgh, *Supposing I love you. And you also love me* (still), 2011. Met toestemming van Wilfried Lentz Rotterdam en de kunstenaar.

Wendelien van Oldenborgh, *Supposing I love you. And you also love me* (still), 2011. Courtesy Wilfried Lentz Rotterdam and the artist.

ARCHITECTUUR EN VEELSTEMMIGHEID

Een interview met Wendelien van
Oldenborgh

Roel Griffioen

Op de 57ste Biënnale van Venetië in 2017 wordt de Nederlandse inzending verzorgd door Wendelien van Oldenborgh en curator Lucy Cotter. Hun winnende project *Cinema Olanda* bouwt voort op Van Oldenborghs langdurige interesse in de spanning tussen het modernistische naoorlogse project vis-à-vis postkoloniale 'minor histories'; vergeten of onderdrukte voorbeelden van verzet, non-conformisme of andersheid. Een gesprek met de kunstenaar over de rol van architectuur in haar werk, over wat architectuur kan zeggen over een veranderd nationaal zelfbeeld en over de vraag of de publieke sfeer de huidige maatschappelijke veelstemmigheid kan herbergen.

Roel Griffioen: Misschien is het een beroepsdeformatie aan mijn kant als architectuurhistoricus, maar mij valt de rol van architectuur altijd op in je werk. De locaties zijn met zoveel zorg gekozen en dienen niet slechts als achtergrond maar hebben vaak een performatieve rol. Zo lijkt het althans voor mij. Kun je iets zeggen over hoe je de plekken kiest waar je opnames maakt? Kun je een voorbeeld geven van hoe dat in zijn werk gaat?

Wendelien van Oldenborgh: Ik kies een locatie naar aanleiding van thema's die ik in een werk aan elkaar wil breien of waartussen ik resonantie wil laten ontstaan. Vaak zijn het gebouwen die ook zelf een uitspraak doen, als een personage met een eigen inbreng, of een ideologisch standpunt. Ik geef een voorbeeld. In het werk *Supposing I love you. And you also love me* (2011) heb ik een groep mensen met een zeer gemengde achtergrond samengebracht in de VARA-studio in Hilversum. Dit vooroorlogse omroepgebouw van de architect Piet Elling is na de oorlog naar ontwerp van dezelfde architect flink uitgebreid. Het is een modernistisch

ARCHITECTURE AND MULTIVOCALITY

An interview with Wendelien van
Oldenborgh

Roel Griffioen

The Dutch contribution for the 57th Venice Biennale in 2017 will be by artist Wendelien van Oldenborgh and curator Lucy Cotter. Their winning project, *Cinema Olanda*, is a continuation of Van Oldenborgh's long-term interest in the tensions between the post-war modernist projects and postcolonial 'minor histories'; the forgotten and silenced examples of resistance, of non-conformism and otherness. In the interview Van Oldenborgh elaborates on the role of architecture in her work. What is it that architecture can reveal about a changed national self-image? How and to what extent is the public sphere capable of reflecting the current societal multivocality?

Roel Griffioen: Perhaps it's somewhat of a 'professional bias' on my side as an architectural historian, but to me the role of architecture always stands out in your work. The locations are chosen so carefully and it seems that they are more than mere backdrops, and play a performative role. Could you say something about the places you choose and use for your recordings? Can you give an example of the process at work?

Wendelien van Oldenborgh: I choose a location with respect to the themes I want to bring together or allow to resonate. Often, these are buildings that make a statement of their own, as if they are characters with their own input or ideological contentions. As an example, in the work *Supposing I love you. And you also love me* (2011), I brought together a group of people of very mixed backgrounds in the VARA-studio in Hilversum. This building is a pre-war broadcasting centre by architect Piet Elling from 1938, and it was significantly expanded after the Second World War according to his plans. It is a modernist building — open and transparent — that, in

gebouw — open, transparant — waaruit, vind ik, een heel sterke hang naar 'eenheid' spreekt. Het idee van *unification*, het streven naar eenheid hing echt in de lucht hier tijdens de wederopbouw. Elling heeft zelf over het thema geschreven — die tekst hebben we in de opnames gebruikt. En in de architectuur van de VARA-studio is dat ideaal nog een beetje voelbaar, ondanks latere verbouwingen.

Hoewel het streven naar eenheid duidelijk een positief ideaal was, zijn we in onze tijd juist bezig met de veelheid, de fragmentering, en ervaren we de omgang met die meervoudigheid vaak als een worsteling. Daar gaat *Supposing I love you* over: waarom zijn we zo bang van het plurale, van de veelheid? Er zijn eindeloos veel levenshoudingen en soms zijn die onverenigbaar, maar toch denk ik dat er een vorm moet zijn om daarmee te leven. Een vorm die recht doet aan de veelstemmigheid van de samenleving. Polyfonie is een metafoor waar ik vaak naar teruggrijp in dat verband. Polyfonie is een muziekvorm waarin alle elementen hun eigen kracht houden en zich niet naar de ander voegen. Omdat ze met elkaar resoneren ontstaat er iets extra's, meer dan wat er was. Consensus gaat ervan uit dat je iets moet achterlaten of opofferen om tot een gemeenschappelijke weg te komen. Ik wilde proberen te bedenken of je via polyfonie niet ook tot een samenlevingsvorm kunt komen die meer recht doet aan de veelheid die aanwezig is in de maatschappij. Je begrijpt waarom de VARA-studio een interessante plek is om het over die onderwerpen te hebben.

RG: De VARA-studio is een omroepgebouw, van waaruit 'uitgezonden' wordt. Dat geldt ook voor Radio Kootwijk, waar *No False Echoes* (2008) is opgenomen. Dat lijkt mij geen toeval, aangezien beide gebouwen juist eenstemmigheid of eenrichtingsverkeer representeren.

WvO: Inderdaad. De werken gaan daar ook expliciet over: welke stem mag er in de publieke sfeer gehoord worden, en welke niet? De modernistische interpretatie van de publieke sfeer is dat die toegankelijk is voor

my opinion, shows a strong inherent desire for 'unity'. While the country was recovering from war, the idea of *unification*, or the desire for unity was strongly present. Elling himself wrote about this topic and we used his text in the recordings. This idea is still tangible in the architecture of the VARA-studio, despite later adaptations.

Although the pursuit for unity was undoubtedly a positive ideal, nowadays we are occupied with plurality and fragmentation, and we often perceive dealing with plurality as a struggle. This is what *Supposing I love you* is about: why are we so scared of plurality, of multiplicity? There is an infinite variety of attitudes to life, and while they are sometimes incompatible, I do think there must be a way of coping with this, a way that respects the multivocality of society. In this context I often draw on 'polyphony' as a metaphor. Polyphony is a concept in music in which all elements have their own vigour without having to compromise. Since these elements are in resonance, something extra comes into being that was not there before. When speaking of consensus, there is an assumption that you have to sacrifice or abandon something to find a common path. I wanted to try to come up with a way of using polyphony as a means to develop a structure of living together that does justice to the multiplicity in society. You can probably understand why the VARA-studio is an interesting place to address these topics.

RG: The VARA-studio is a broadcasting centre, a building that has a similar function as Radio Kootwijk, where you recorded *No False Echoes* (2008). Taking into consideration that both buildings represent univocality or one-way communication, this hardly seems coincidental.

WvO: Indeed, the works explicitly deal with the question as to which voices are allowed to be heard in the public sphere and which ones are not. The modernist interpretation of the public sphere is one that is accessible to all, and in which differences are bridged and consensus is achieved. The VARA-studio

iedereen en dat daar de verschillen worden overbrugd en consensus wordt bereikt. De VARA-studio symboliseert dit in zijn modernistische architectuur, de architecturale transparantie; bij Radio Kootwijk gaat het meer om de functie van het gebouw. Vanuit dat zendstation werden Nederlandse radioboodschappen en -programma's naar Nederlands-Indië verzonden. In *No False Echoes* gaat het natuurlijk ook over wat er *niet* werd uitgezonden. Welke stemmen konden er door deze technologie vigeren en welke werden weggedrukt?

RG: Je lijkt ook bijzonder geïnteresseerd in het werk van de generatie architecten die daarna komt, na de rechtlijnige modernisten, en die kritisch is op de doctrinaire architectuur en stedenbouw van hun voorgangers. Ik denk aan Italiaans-Braziliaanse architect Lina Bo Bardi (1914-1992), wiens gebouwen, ontwerpen en pedagogische ideeën in verschillende van je werken en projecten opduiken. Ook denk ik aan Aldo van Eyck, over wie we het straks nog zullen hebben. En aan het utopische wijkgebouw 't Karregat uit 1973 in Eindhoven, ontworpen door Frank van Klingeren (1919-1999), dat centraal staat in de filminstallatie *Beauty and the Right to the Ugly* (2014). Toch, is er bij deze architecten niet nog een residu van het modernistische maakbaarheidsgeloof aanwezig?

WvO: Bo Bardi is een grote inspiratiebron voor mij. Zij was iemand die als geen ander met architecturale middelen veelheid — of polyfonie — kon faciliteren. Ik vind het woord maakbaarheid een vervelend woord, omdat het niet gaat om *social engineering*. Het gaat eerder om *toestaan* dan echt om hard veranderen. Je maakt een omgeving waarin dingen zijn toegestaan, waardoor ze kunnen gebeuren. De gebruiker staat centraal — het gebruik is niet van bovenaf al helemaal voorbestemd. Dat is bij 't Karregat ook heel sterk het geval. Dat gebouw is oorspronkelijk eigenlijk niet veel meer dan een dak waaronder verschillende functies werden ondergebracht: onder meer een bar, een bibliotheek, een huisartsenpost en twee scholen. De gebruikers

symbolizes this idea of consensus in its modernist architecture with its architectural transparency, while at Radio Kootwijk it is more present in the functionality of the building. This radio station broadcasted Dutch radio messages and programmes to the Dutch East Indies. However, *No False Echoes* also questions what was *not* broadcasted. Which voices were empowered through this technology and which ones were repressed?

RG: You also seem particularly interested in the work of the generation of architects that followed after the straight-laced modernists, a generation that is critical of the doctrinal architecture and city planning of its predecessors. The example of Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914-1992) comes to mind. Her buildings, designs, and pedagogical ideas pop up in several of your works and projects. Another example is Aldo van Eyck, to whom we will come back to later. I am also reminded of the Karregat, the utopic community centre in Eindhoven, designed by Frank van Klingeren (1919-1999) in 1973, which is central to your film installation *Beauty and the Right to the Ugly* (2014). Yet, a hint of the typical modernist confidence to shape society can be found in their architecture — don't you think?

WvO: Bo Bardi is a huge source of inspiration to me. She was someone who, like no other, could facilitate multiplicity — or polyphony — through architectural means. I dislike the concept of 'social engineering', because I am not interested in *social engineering*. It is about creating *affordances* rather than hard modification; an environment that allows for certain things to happen. The user is central and the use is not predefined. This is very much the case at the Karregat. The building was originally not much more than a roof that was used to house several functions, such as a bar, a library, a general practice centre, and two schools. It is as if the users were given carte blanche and encouraged to go ahead, to just get started with it. This has produced an amazing amount of collective activity that still continues today.



fig. 2
Wendelien van Oldenborgh, *Beauty and the Right to the Ugly*
(productiestill door Kristina Benjocki), 2014. Met toestemming van
Wilfried Lentz Rotterdam en de kunstenaar.

Wendelien van Oldenborgh, *Beauty and the Right to the Ugly*
(production still by Kristina Benjocki), 2014. Courtesy Wilfried Lentz
Rotterdam and the artist.

hebben eigenlijk een blanco vel papier meegekregen, zo van: 'ga er maar mee aan de gang'. Daar is een ongelofelijk collectieve activiteit uit voortgekomen en die bestaat gewoon nog steeds. Het is fantastisch om te merken met hoeveel liefde de buurtbewoners van het eerste uur over het gebouw praten.

RG: Toch wordt 't Karregat vaak aangevoerd als typische *failed tomorrow*, als bewijs dat utopische architectuur alleen op papier kan bestaan, niet in de praktijk. Van de radicale openheid van het ontwerp van Van Klingereren is in elk geval weinig over. Het is door talloze provisorische verbouwingen en inbreidingen helemaal dichtgeslibd.

WvO: Ik moet altijd een beetje lachen als de architect of de architectuur ergens de schuld van krijgt. Als je zegt dat 't Karregat gefaald is of heeft, dan kijk je niet naar de sociale laag, naar de mensen die volop gebruik hebben gemaakt van de mogelijkheden die door het gebouw werden geboden en er ontzettend veel plezier aan hebben beleefd. Wat naar mijn idee wel een mislukking is, maar een van een heel andere aard, is de *failure of care*. Het is niet het gebouw dat faalt, of het onderliggende ideaal; het is de uitvoering die faalt, de ondersteuning, de zorg voor het gebouw. Er is door de jaren heen geen enkele poging ondernomen om de eigen geïmplementeerde gedachtegang werkelijk een experiment *te laten zijn*. De condities die nodig zijn voor een duurzaam succes zijn nooit aanwezig geweest. Als je een experiment neerzet, dan kijk je bij elk klein stapje wat er gebeurt en maak je daar aanpassingen op. Maar als je iets neerzet en het laat draaien totdat het zichzelf in de grond draait, dan vind ik dat geen experiment.

Dat is het verschil tussen 't Karregat en het door Lina Bo Bardi ontworpen sociaal-cultureel centrum SESC Pompéia in Sao Paulo (1982). Wat de twee gebouwen gemeen hebben is de radicale openheid, de oningevuldheid, het publieke gebaar. Het verschil is dat SESC Pompéia gebouwd is in opdracht van SESC en sindsdien daar door wordt onderhouden. SESC is een zelfstandige,

It is remarkable to hear how with how much love the original inhabitants of the neighbourhood talk about the building.

RG: Still, the Karregat is often denounced as a typical example of a *failed tomorrow*, proving that utopian architecture only works on the drawing table and not in practice. In any case, little has remained of the radical openness of Van Klingereren's original design. It has been completely clogged up by innumerable provisory refurbishments.

WvO: I am always slightly amused when I hear people blaming an architect or architecture for something. If someone says the Karregat has failed, they are not taking its social dimension into consideration. They ignore those people who have used the opportunities the buildings provided to the fullest and have very much enjoyed it. When speaking of *failure*, it is on a completely different level: I mean the *failure of care*. It is not the building or its inherent ideals that have failed: it is the execution, the support, and the care for the building. Over the years, no attempt was made to truly let the experiment of the line of thought that had been implemented take place, to just *let the experiment happen*. The conditions needed for a sustainable success were never present. When an experiment is set in motion, you must observe every small step and adjust accordingly. If you don't, you simply plant something and wait for it to self-destruct, and that is not what an experiment is to me.

That is the difference between the Karregat and the social-cultural centre SESC Pompéia in Sao Paulo (1982), which was designed by Lina Bo Bardi. What the two buildings have in common is their radical openness, qualities of blankness, and the public gesture. However, the SESC Pompéia was built on commission for the SESC and they have been in charge of preserving it ever since, which is different from the Karregat. The SESC is an independent, non-governmental organisation that benefits from the success of the building. As a result, the continuation of the experiment

niet aan de overheid gekoppelde organisatie die gebaat is bij het slagen van het gebouw. Daardoor is het experiment blijvend gewaarborgd en werkt SESC Pompéia nog ongekend goed. Het tegenovergestelde is het geval bij 't Karregat. Hoe er al bij aanvang twee basisscholen ingeplempt zijn, een openbare en een katholieke school, is daar het beste voorbeeld van. Met name de katholieke school bleek moeilijk overweg te kunnen met de openheid van de architectuur. Na een jaar waren er al muren tussen de klassen opgetrokken. Het was absoluut mogelijk om in het gebouw een school te plaatsen, maar dat had het gedaan moeten worden door figuren die affiniteit hebben met het idee van een school zonder muren. Dat kan je niet overlaten aan mensen die zijn opgeleid met het idee van een klas-sieke en conservatieve schoolomgeving. Dat is echt een voorbeeld van een mislukking op *bestuurlijk* niveau.

RG: Het materiaal van het werk dat je momenteel (september 2016) aan het maken bent, is opgenomen in het kantoorgebouw Tripolis (1994), een laat project van de architect Aldo van Eyck. Kan je vertellen waar het werk over gaat en waarom je koos om de shoot in Tripolis te houden?

WvO: De keuze voor Tripolis kwam heel intuïtief tot stand. Ik was bezig met de geschiedenis van de massale kraak van de Bijlmerflat Glyphoeve door Surinaamse actiegroepen in de jaren zeventig, zoals Werkgroep Huisvesting Surinamers en Antillianen — een onderbelicht hoofdstuk in de vanuit een wit perspectief geschreven geschiedenis van de kraakbeweging. Door een zeer repressief spreidingsbeleid mochten Surinamers in die jaren geen woning in de Bijlmer huren. Daar gold een 'Surinamerstop', terwijl er zeer veel vrije en betaalbare woonruimte beschikbaar was. Voor slimme pensionhouders was het zeer lucratief om Surinaamse nieuwkomers elders in de stad onder te brengen; vaak tegen woekerhuren en in overbevolkte en eigenlijk onbewoonbare panden. De kraakacties in de Glyphoeve waren daar een reactie op. Men dacht: 'Mogen we niet huren? Dan

was guaranteed and the SESC Pompéia still functions unprecedentedly well. The opposite is the case for the Karregat. Perhaps the best example is how two primary schools, one public and one Catholic, were located in the building right from the start. The Catholic school in particular seemed to have trouble dealing with the openness inherent in the architecture. After a year they had already raised walls between the classrooms. No doubt it would have been possible to set up a school in the building, but it should have been done by someone who actually had an affinity with the idea of a school without walls. It is impossible to leave it to people who have been brought up with the idea of a classical and conservative school environment. To me, this is an absolute failure of *governing*.

RG: The material of the work you are currently making (September 2016) is recorded in the office complex Tripolis (1994), a late project by architect Aldo van Eyck. Can you say something about the content of this work and why you chose to do the shoot at Tripolis?

WvO: The choice for Tripolis as a location was an intuitive decision. I was exploring the history of the mass squatting of the Bijlmerflat Glyphoeve by Surinamese activist-groups in the 1970s, like Werkgroep Huisvesting Surinamers en Antillianen (Association for Housing for Surinamese and Antilleans). This is an underexposed chapter in the history of squatting movements, which was primarily written from a white perspective. Due to a very oppressive policy of dispersal, Surinamese people were not allowed to rent housing in the Bijlmer — a so-called 'Surinamer-stop' — even while there were plenty free and affordable living spaces available. For smart landlords it was very lucrative to house Surinamese newcomers elsewhere in the city, often under sky-high rents and in overpopulated, and in fact, uninhabitable buildings. The squatters' actions at the Glyphoeve were a direct response to this situation. People thought, "If we are not allowed to rent, we will just occupy it". In 1974 alone,

dan gaan we er zelf wel in'. In 1974 alleen al werden 75 woningen gekraakt. Terwijl ik dat bestudeerde, raakte ik geïnteresseerd in het vluchtelingencollectief We Are Here en hoorde ik dat ze recent het Tripolis-gebouw van Van Eyck hadden gekraakt. Overigens was hun verblijf van korte duur, ze werden al snel weer uitgezet — na enkele weken, meen ik. Maar in Tripolis vond ik wel een plek waar ik een aantal lijnen bij elkaar kon brengen. De naam Aldo van Eyck linkt ook weer met de belangrijke — en *wel* zeer canonieke — kraakacties en bewonersprotesten in de Nieuwmarktbuurt in 1975. Die ontstonden in volledige solidariteit met de Bijlmerkrakers. Er was ontzettend veel uitwisseling tussen die twee groepen: de overwegend blanke Nieuwmarktcrakers en de overwegend zwarte Bijlmerkrakers. Die resonantie zoek ik op. Maar andere onderwerpen worden er ook doorheen gewoven: de recht op de stad-beweging, de universiteitsbezettingen, het dekoloniseren van het onderwijs — maar het is allemaal nogal vers, dus ik kan er nog niet teveel over vertellen.

RG: De naam Aldo van Eyck biedt nog een opening, of een mogelijke connectie, omdat hij een van de woordvoerders was van Team X, de groep jonge hemelbestormers die het beroemde CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) wilde vernieuwen maar uiteindelijk deed imploderen. Team X wilde breken met de grootschaligheid van de modernistische stedenbouw die flatwijken zoals de Bijlmer voortbracht.

WvO: Ja, het gaf mij de kans verschillende dingen tegenover elkaar te zetten. Dat die krakers de Bijlmerflat Gliphoeve kraakten, had niets te maken met het gegeven dat op hetzelfde moment jonge architecten zich afzetten tegen grootschaligheid en tegen architectuur die teveel van bovenaf oplegt. Maar door ze tegenover elkaar te zetten krijg je twee momenten van subversieve activiteit die met elkaar resoneren.

RG: Aan veel gebouwen van Van Eyck zijn emancipatoire, pedagogische of politieke programma's of dimensies toegeschreven.

75 accommodations were squatted. While studying these protests, I became interested in the refugee collective We Are Here and heard that they had recently squatted the Tripolis building by Van Eyck. Their stay, by the way, was not long lived, because they were swiftly evicted — after only a few weeks, I believe. Yet, for me, Tripolis was a place through which I could connect several lines of thought. Aldo van Eyck's name is also linked to several other — very canonical — squatting and housing protests in 1975 in the neighbourhood of the Nieuwmarkt that developed in complete solidarity with the squatters of the Bijlmer. There was a great deal of exchange between the two groups: the predominantly white squatters of the Nieuwmarkt and the predominantly black squatters of the Bijlmer. I am explicitly looking for that resonance, but other subjects are also present: 'the right to the city'-movement, university occupations, the decolonization of education etc. However, it is all still rather new so I can't say too much about it.

RG: The name Aldo van Eyck provides another opening or possible connection, since he was one of the spokesmen of Team X; the group of young revolutionaries who wanted to renew the famous CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) but ultimately imploded it. Team X was hoping to break with the large-scale projects of modernist city planning that produced high-rise neighbourhoods like the Bijlmer.

WvO: Yes, it gave me the opportunity to contrast and compare several things. The fact that the squatters occupied the Bijlmerflat Gliphoeve had nothing to do with the young architects who were opposing large-scale projects and architecture at the same time, which was dictated from a top-down perspective. However, by setting them up next to each other, these two moments of subversive activity started to resonate.

RG: Many buildings by Van Eyck are ascribed with emancipatory, pedagogic, or political programmes or dimensions. I can image that



fig. 3
Wendelien van Oldenborgh, *Prologue (Squat-Anti-Squat)* (still), 2016.
Met toestemming van Wilfried Lentz Rotterdam en de kunstenaar.

Wendelien van Oldenborgh, *Prologue (Squat-Anti-Squat)* (still), 2016.
Courtesy Wilfried Lentz Rotterdam and the artist.



fig. 4
Wendelien van Oldenborgh, *Prologue (Squat-Anti-Squat)* (productiestill Daria Scagliola), 2016. Met toestemming van Wilfried Lentz Rotterdam en de kunstenaar.

Wendelien van Oldenborgh, *Prologue (Squat-Anti-Squat)*
(production still by Daria Scagliola), 2016. Courtesy Wilfried Lentz
Rotterdam and the artist.

Ik kan mij indenken dat dat resoneert met hetgeen jou bij Van Klinger en Bo Bardi aanspreekt. Maar in hoeverre gaat dit op voor Tripolis, een grootschalig kantoorgebouw? Ik heb zelf het gevoel dat de architecturale middelen die in zijn eerdere projecten een antropologische of pedagogische betekenis hebben, hier alleen maar als manierisme worden opgevoerd. Uiteindelijk gaat het om het creëren van een productieve werkomgeving.

WvO: Het huidige werkklimaat dicteert dat alles heel aangenaam moet zijn om de productiviteit te verhogen. Dat kan je misschien ook van dit gebouw zeggen. Misschien heb ik daar ook wel een beetje overheen willen kijken, omdat ik het bijzonder vond dat zo'n gebouw gebouwd wordt — juist omdat het tegenstrijdig lijkt. Er was een vraag naar 25.000 vierkante meter kantoorvloer. Dat is nogal wat. En dan zet je iets neer wat het gevoel geeft dat je elke keer op een eigen stukje staat. Toch wel gaaf. Misschien kan je het geen politiek gebaar meer noemen, omdat het niet verder reikt dan binnen de kaders van het project. Anderzijds is het interessant dat het 'een Aldo van Eyck' is en wij die referentie kunnen kennen en daar bepaalde associaties bij hebben.

Ik vind Van Eyck gewoon interessant. Het draait er altijd om hoe we kunnen samenleven, samen wonen, samen leren. Architectuur *kan* gedrag beïnvloeden en dat is zeker zo bij Aldo van Eyck. Dat is bij Tripolis ook absoluut het geval. Tijdens de shoot konden we met de deelnemers de effecten daarvan aan den lijve ondervinden.

RG: Hoe bedoel je dat?

WvO: Het gekke is dat mensen echt reageren op de architectuur. Het is als grootschalig kantoorgebouw gebouwd, maar probeert zich op te stellen als een kleinschalig gebouw, op menselijke maat. Zodat mensen — de gebruikers — er het gevoel krijgen dat ze een eigen waarde hebben, hun eigen leven, hun eigen contacten kunnen leggen en een waardevolle dag kunnen hebben door wat

this might resonate with what appeals to you in Van Klinger's and Bo Bardi's work. However, to what extent does this hold true for Tripolis, a large-scale business complex? I feel as though the architectural means Van Eyck implemented in earlier projects that have an anthropological or pedagogic meaning, are only used as mannerisms in this complex. In the end, what is at stake in this project, is the creation of a productive work environment.

WvO: The current working climate dictates that everything has to be 'congenial' to increase productivity. Perhaps this also applies to this building. It might be true that I tried to overlook this subject, since I thought it was so remarkable that a building such as this one was built — precisely because it seems contradictory. There was demand for a 25.000 square metre office space. That is quite something. To build something that can give you the feeling that you are in your own little space, that's kind of cool actually. Perhaps you can no longer call it a political gesture, since it doesn't go outside of the scope of the project. On the other hand, however, it is still interesting that the building is 'an Aldo van Eyck' and to those of us who recognize the reference it might still call forth certain associations.

I just think Van Eyck is interesting. The question is always: how can we live together, reside together, learn together? Architecture *can* influence our behaviour and this is certainly the case in Aldo van Eyck's projects. On that account, Tripolis is certainly no different. During the shoot we were able to experience these effects firsthand with our participants.

RG: What do you mean?

WvO: The crazy thing is, people really respond to the architecture. It was originally built as a large-scale office complex, but one that appears to be small-scale, based on human dimensions. The intended effect is that people — the users — have the feeling they have inherent value as people, they have their own life, can form their own connections and

ze zien en meemaken in dat gebouw. Je merkte ook wel dat de mensen die wij in het gebouw brachten daar direct op reageerden. Dat is geen loze leus. Dat gebeurt echt in het gebouw. Dat vond ik wel mooi: het laat zien dat het esthetische gebaar van de architectuur ook een bepaalde sociale waarde heeft. Zeker.

RG: Als locatie is Tripolis daarom prikkelender dan een canonieke Van Eyck, zoals het Burgerweeshuis (1960), dat er direct naast staat en waar de shoot ook plaats had kunnen vinden?

WvO: Inderdaad. Ik houd meer van de vuilere voorbeelden dan van de typische modernistische *highlights*. Die zijn afgesloten voor interpretatie, te afgerond. Ik vind het intrigerend als dingen slippen, wringen, als waarden of ideeën op de tocht komen te staan. Dat vind ik interessant.

Wendelien van Oldenborgh is beeldend kunstenaar. Ze woont en werkt in Rotterdam. Haar project *Cinema Olanda* (met Lucy Cotter) is de Nederlandse inzending voor de 57ste Biënnale van Venetië in 2017. In 2014 ontving zij de Dr. A.H. Heineken prijs voor de Kunst. Naar aanleiding daarvan verscheen in 2016 bij Sternberg Press (Berlijn) de monografie *Amateur*, dat een overzicht biedt van Van Oldenborghs werk uit de periode van 2004 tot 2014.

Roel Griffioen is als fwo-promovendus verbonden aan de Universiteit Gent, Vakgroep Architectuur & Stedenbouw. Daarnaast schrijft hij over huisvesting, gentrificatie en precariteit. Hij is oud-redacteur van *Kunstlicht*.

Transcriptie: Juliette Huygen en Rosa Mulder

can experience the value of the everyday through what they see and take part in within the building. It was clear that the people we brought to the building were immediately influenced. That is not some empty slogan, it really happens in this building. That is something I found beautiful: it showcases that the aesthetic *gesture* of architecture has a social worth. Surely.

RG: Perhaps this is precisely why Tripolis is more enticing than the canonical Van Eyck, like the Burgerweeshuis (1960), that is located right next to it, and could just as easily have been the recording location?

WvO: Indeed. I am more in favour of the 'dirty' examples, as opposed to the typical modernist highlights. These buildings are too adverse for interpretation, they are closed off, too finalized. I am intrigued by things that skid, mangle; situations in which values and ideas are confronted and jeopardized. That is what I find interesting.

Wendelien van Oldenborgh is a visual artist, living and working in Rotterdam. Her project *Cinema Olande* (together with Lucy Cotter) is the Dutch contribution for the 57th Venice Biennale in 2017. In 2014, she received the Dr. A.H. Heineken award for the Arts. In 2016, this led to the publication of the monograph *Amateur* at Sternberg Press (Berlin) that shows an overview of the works Van Oldenborgh made between 2004 and 2014.

Roel Griffioen is an fwo-doctoral researcher at the University of Gent's Architecture & Urban Planning Department. In addition, he writes about housing, gentrification and precarity.

Translation into English by *Kunstlicht*